

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Филиал «Всероссийского государственного университета кинематографии  
имени С. А. Герасимова» в городе Ташкенте**

**УТВЕРЖДАЮ**

**И.о. директора**

**Э.С. Юлдашев**

20\_\_ г.



**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

**«Анализ фильма»**

тип практики

**Направление подготовки**

**52.04.02 Драматургия**

(указывается код и наименование специальности)

**Квалификация выпускника**

**Магистр**

(бакалавриат/специальность/магистратура/аспирантура/ассисентура-стажировка)

**Форма обучения**

**Очная, заочная**

(очная, заочная)

**Ташкент 2023**

Автор: Людмила Борисовна Ключева, доктор искусствоведения, доцент;

Рабочая программа учебной дисциплины составлена в соответствии с ФГОС ВО, утверждённого приказом Министерства образования и науки № 1126 от 16.11.2017.

по направлению подготовки **52.04.02 Драматургия**

квалификации магистр с учетом рекомендаций ОПОП ВО

Рабочая программа дисциплины одобрена на заседании кафедры киноведения

Протокол №12 от «2» июля 2019 г.

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_ И.А. Звезгинцева  
(Ф.И.О. подпись)

СОГЛАСОВАНО:

Декан сценарно-киноведческого факультета \_\_\_\_\_ В.В. Марусенков

Начальник ОМР \_\_\_\_\_ В.В. Атаман  
(Ф.И.О. подпись)

Зав. библиотекой \_\_\_\_\_ В.М. Шипулина  
(Ф.И.О. подпись)

Рекомендовано Учебно-методическим советом кафедры  
Протокол от «28» июня 2019 г.

© Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С.А.Герасимова (ВГИК),  
2019

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ .....	5
1.1. Цели и задачи освоения дисциплины.....	5
1.2. Место дисциплины в структуре ОПОП .....	5
1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины .....	6
2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ .....	6
2.1. Структура и организационно-методические данные дисциплины ...	6
2.2. Содержание разделов дисциплин .....	7
2.2.1. Структура дисциплины.....	7
2.2.2. Содержание дисциплины.....	7
2.2.3. Занятия с применением инновационных форм .....	16
3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ .....	16
3.1.Список учебной литературы .....	16
3.1.1. Основная литература.....	16
3.1.2. Дополнительная литература.....	16
3.2. Электронные издания, Интернет-ресурсы .....	17
3.3. Фильмография.....	17
3.3.1 Обязательная фильмография.....	17
3.3.2 Дополнительная фильмография.....	19
4. ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ДИСЦИПЛИНЕ, ВКЛЮЧАЯ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ИНФОРМАЦИОННЫХ СПРАВОЧНЫХ СИСТЕМ .....	19
5. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ .....	19
6. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ .....	20
Приложение 1.....	26

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ.....	26
Приложение 2.....	34
Структура и организационно-методические данные дисциплины для заочной формы обучения.....	34
Тематический план дисциплины для заочной формы обучения.....	34

## 1. ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 1.1. Цели и задачи освоения дисциплины

Данная дисциплина ставит перед собой задачу ввести обучающихся в круг проблем современной аналитической работы с фильмом и, прежде всего, ознакомить с техниками и механизмами анализа, разработанными в рамках структурно-семиотического метода. Семиотический анализ фильма, по мнению ряда ведущих теоретиков кино является не переменным и чрезвычайно важным этапом в творческой работе вообще и в обучении кинематографическим профессиям в частности. Задача такого подхода – понимание «как работает фильм», как текст производит смыслы и воздействует на аудиторию, каковы его языковые стратегии и смыслопорождающие процедуры. Лишь освоив семиотический уровень кинотекста, можно переходить к любым другим аспектам изучения произведений экранного искусства. Речь идет о необходимости обучению профилированной работе с самим текстом. Это не выбор одного подхода в ущерб другим, но настойчивая попытка указать на необходимость искать, обосновывать и апробировать различные техники анализа, которые позволили бы войти в смысловой объем кинотекста, ту «бесконечно подвижную метафору», которой, по словам Р. Барта и является художественное произведение.

Учебная дисциплина ставит перед собой задачу ввести обучающихся в круг проблем современной семиотики, не только объясняя специальную терминологию, но, прежде всего, предоставляя возможность ознакомиться с теми концепциями, теми предлагаемыми структуралистами моделями анализа, где эта терминология применялась и, что очень важно – открывает возможность апробировать эти модели на практике.

Дисциплина «Анализ фильма» отражает общее направление развития семиотики – движение от структурализма к постструктурализму. Именно эта логика и определяет структурный стержень всего курса.

Кроме структурно – семиотических подходов данный курс исследует и апробирует опыт дискурсивного анализа, техники интретекстуального подхода, особенности деконструкции или «текстового» анализа, а также – дает представление о герменевтическом, феноменологическом, психосемиологическом и других подходах.

Задача дисциплины – заложить основы аналитической работы, помочь студентам выработать механизмы ориентации в современном художественном и теоретическом пространстве, способность адекватно реагировать на новые данные и новые представления.

Кино развивается, порождая новые модели, новые стратегии использования киноязыка. Важнейшая задача дисциплины состоит не только в том, чтобы познакомить студентов с уже существующими методами анализа, но и в том, чтобы стимулировать творческий ресурс, желание и потребность не стоять на месте, но двигаться вперед, открывая новые горизонты работы с художественным произведением.

### 1.2. Место дисциплины в структуре ОПОП

Дисциплина «Анализ фильма» изучается студентами сценарно-киноведческого факультета, обучающимися по направлению подготовки 52.04.02 «Драматургия» на 1 курсе в течение 1 и 2 семестров.

Дисциплина «Анализ фильма» относится к части, формируемой участниками образовательных отношений, Блока 1. Дисциплины (модули).

Объем дисциплины составляет 144 академических часов (108 астрономических часов), контрольные точки в соответствии с учебным планом – зачет с оценкой.

**1.3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины**

Процесс изучения дисциплины «Анализ фильма» направлен на формирование следующих компетенций: УК-1; ПКО-4; ПКО-10

**2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

**2.1. Структура и организационно-методические данные дисциплины**

Объем дисциплины и виды учебной работы по действующему плану			
Общая трудоемкость дисциплины 4 зач. ед. 144 час.			
1 ЗЕТ равна 36 академическим часам, что равно 27 астрономическим часам			
Вид учебной работы	Количество часов		
	Всего по уч. плану	В том числе по семестрам	
		1	2
<b>Работа с преподавателем (контактные часы):</b>	<b>64</b>	<b>34</b>	<b>30</b>
Теоретический блок:			
Лекции			
Практический блок:			
Практические и семинарские занятия	64	34	30
Лабораторные работы (лабораторный практикум)			
Индивидуальная работа			
<b>Самостоятельная работа:</b>	<b>74</b>	<b>38</b>	<b>36</b>
Теоретический блок:			
Работа с информационными источниками			
Практический блок:			
Контрольная работа			
Курсовая работа			
Создание проект, эссе, реферата и др.			
<b>Формы текущего контроля успеваемости</b>			
<b>Форма промежуточной аттестации</b>	<b>ЗаО 6</b>		<b>ЗаО 6</b>
<b>Всего часов</b>	<b>144</b>	<b>72</b>	<b>72</b>

## 2.2. Содержание разделов дисциплин

### 2.2.1. Структура дисциплины

Название разделов и тем	Общая трудоемкость (в часах)	Виды учебных занятий			
		Аудиторные занятия, в том числе			
		Лекции	Практические занятия	Лабораторные занятия	Самостоятельная работа
Раздел 1. Анализ стилиевой концепции и фильма.	12		2		10
Раздел 2. Структурно – семиотические подходы в изучении киноискусства.	14		4		10
Раздел 3. Тартусско-московская семиотическая школа.	20		10		10
Раздел 4. Французский структурализм.	16		8		8
Раздел 5. Проблема дискурса - discourse.	16		10		6
Раздел 6. Теория интертекстуальности и интертекстуальные техники работы с текстом.	14		8		6
Раздел 7. Текстовой анализ. Техники деконструкции	14		8		6
Раздел 8. Подходы в работе с произведениями постмодернистского искусства	18		10		8
Раздел 9. Киногерменевтика.	14		4		10
<b>ИТОГО</b>	<b>138</b>		<b>64</b>		<b>74</b>

### 2.2.2. Содержание дисциплины

Наименование разделов и тем дисциплины	Краткое содержание разделов и тем
<b>Раздел 1. Анализ стилиевой концепции и фильма.</b>	
Тема 1. Анализ стилиевой концепции и фильма. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10	Анализ стиля фильма не есть самоцель, но средство постижения содержания. «Исследование способа выражения помогает лучше понять то, что выражено» (Андре Базен. Что такое кино? с. 87) Если форма существенна, содержательная, то стиль по определению Кон-Винера есть «логика формы», способ реализации авторского замысла в горизонте языка произведения. Задача анализа – раскрыть концептуальное, идейно – образное единство произведения через его структурно- стилиевое, «языковое»

	<p>воплощение.</p> <p>Методологически плодотворным подходом к анализу стилевой концепции произведения является анализ стиля как феномена, объединяющего содержательные и формальные аспекты произведения в единую структурную концептуально-художественную целостность.</p>
<p>Тема 2. Цели и задачи анализа. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Цель анализа – выявление типа авторского художественного мышления, определяющего закономерности художественной структуры.</p> <p>Стиль произведения – есть единство выражения, каждый элемент которого служит этому единству и несет в себе его черты. Необходимо научиться видеть произведение как целое, а не механически составленное из различных элементов, видеть процесс «материализации» авторской мысли.</p> <p>Схема анализа.</p> <p>Схема разбора может варьироваться в зависимости от индивидуального своеобразия, логики кинотекста.</p> <p>Основные аспекты анализа стилевой концепции фильма:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Композиционно – стилевая структура фильма</li> <li>2. Пространственно-временная организация материала</li> <li>3. Монтажная структура</li> <li>4. Ритмическая структура</li> <li>5. Изобразительный ряд</li> <li>6. Звукоряд</li> <li>7. Логика актерских решений</li> <li>8. Диалектика взаимосвязи художественных элементов.</li> </ol> <p>Целостность как высший уровень произведения.</p>
<p><b>Раздел 2. Структурно – семиотические подходы в изучении киноискусства.</b></p>	
<p>Тема 3. У истоков семиотики. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Семиотика и философия языка - экскурс в предысторию вопроса.</p> <p>Чарльз Пирс и Фердинанд де Соссюр – основатели семиотики.</p> <p>Ч.Пирс и его определение науки "семиотики".</p> <p>Классификация знаков в системе Пирса ("икон", "индекс", "символ")</p> <p>Фердинанд де Соссюр – основная фигура европейского структурализма.</p> <p>Значение работы Соссюра "Курс по общей</p>



	<p>лингвистики" для становления новой науки семиологии.</p> <p>Основные идеи "семиологии" Соссюра, ее цели и задачи.</p> <p>Соссюровский постулат о "синхронии/диахронии" и обоснование преимуществ "синхронного" подхода.</p> <p>Соссюровский постулат о "языке/речи".</p> <p>Приоритет в изучении языкового аспекта.</p> <p>Определение знака как центрального факта языка. Знак как единство "означающего и означаемого" в системе Соссюра.</p> <p>О двух фундаментальных типах отношений между знаками: парадигматическом и синтагматическом.</p>
<p>Тема 4. Опыт структурно – семиотических разработок изучения искусства 20х годов.</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>"Кино как язык" – исходная постановка проблемы.</p> <p>Значение теоретических разработок русской "формальной" школы, созданной на базе московского лингвистического кружка и Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ). О значении эссе В.Шкловского "Искусство как прием" как начальной ступени формалистических поисков.</p> <p>Критическая направленность положений "школы": отрицание политизированного и беллетристического подходов в литературоведении. Защита "научного" подхода, изучающего "имманентные" свойства произведений искусства.</p> <p>Фазы развития "формализма".</p> <p>Термин "остраннение" Виктора Шкловского и развитие принципов и механизмов "затруднения" процесса восприятия. Самоценность процесса эстетического восприятия.</p> <p>О значении контркоммуникативных принципов и стратегий художественного языка в борьбе со стереотипами восприятия. Немотивированный формальный прием. "Остранение" и «затруднение» Шкловского и "очуждение", "дистанцирование" Бертольда Брехта.</p> <p>Значение сборника "Поэтика кино" 1927г. как результативной попытки выявить аналогии поэтического языка кино и языка литературного.</p> <p>Подчеркнутое внимание к конструктивной стороне произведения.</p> <p>Понимание художественного текста как</p>

	<p>"динамической системы" (понятие текстуальной "доминанты").</p> <p>Особое значение понятия "внутренняя речь", обращение к исследованиям Льва Выготского, Б.Эйхенбаума, С.Эйзенштейна. Организация структуры фильма как аналога внутренней речи реципиента.</p> <p>Антинормативная, антиграмматическая направленность эстетики формализма, близость позициям авангарда.</p> <p>Актуальность разработок "формальной школы" для современного структурализма.</p>
<p>Тема 5. Кружок Бахтина</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>О значении работы "Марксизм и философия языка".</p> <p>Критическая направленность "школы Бахтина": критика положений структурной лингвистики Соссюра и критика положений формальной школы.</p> <p>Критика соссюровской дихотомии «диахрония /синхрония», перенесение приоритетного акцента на изучение диахронического аспекта. Критика соссюровского положения «язык /речь» (обвинения Соссюра в "абстрактном объективизме"), направленность на изучение аспектов "речи". Введение понятия "транслингвистики" (теория, изучающая роль знаков в жизни человека и его мышлении). Критика положения о "стабильности" знака. Интерпретация знака как объекта борьбы между конфликтующими классами, группами и дискурсами. Способность знака приобретать различные социальные оттенки.</p> <p>Критика положений вульгарного марксизма, редуцирующего искусство до вопросов классовой борьбы и экономики.</p> <p>Критика "наивного реализма".</p> <p>О значении понятия "диалогизм".</p> <p>Авторитет Бахтина в западноевропейском искусствоведении.</p>
<p>Тема 6. Пражский структурализм</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Пражская школа как продолжение и развитие традиций русского формализма.</p> <p>Значение работы "Проблемы изучения литературы и языка" Ю.Тынянова и Р.Якобсона для становления пражского структурализма.</p> <p>Ян Мукаржовский – ведущий теоретик школы. Постановка основных проблем в</p>

	работе Мукаржовского "Искусство как семиотический факт".
Тема 7. Коммуникативная парадигма Романа Jakobson. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10	Создание 6-частной коммуникативной парадигмы: "отправитель" – "получатель" – "сообщение" – "код" – "контакт" – "контекст". Базисная триада: "отправитель" – "сообщение" – "получатель". Характеристика каждого элемента и механизмов взаимодействия всех элементов. Задача ансамбля элементов – выработка значения. Характеристика коммуникативных функций. Использование Jakobson'sкой схемы для классификации методологических стратегий художественного дискурса.
<b>Раздел 3. Тартусско-московская семиотическая школа</b>	
Тема 8. Тартусско-московская семиотическая школа. Ю.Лотман. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10	Тартусско-московская семиотическая школа. К проблеме генезиса школы. Тартусская школа как семиотический феномен. "Труды по знаковым системам".
Тема 9. Опыт работы с художественным текстом. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10	Искусство как язык. Искусство как "вторичная моделирующая система". Искусство в ряду других знаковых систем. Проблема устройства языка искусства. Подходы к изучению языков искусства. О сущности семиотического подхода. Понятие «текст» Структура художественного текста. Многоплановость художественного текста.
Тема 10. Техники анализа Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10	Конструктивные принципы работы с текстом. Общая логика работы с художественным текстом. Ось парадигматики. Ось синтагматики. Кодифицирующая функция «начала» текста Мифологизирующая функция «конца» текста Понятие «топос» Проблема «границ» художественного текста. Проблема сюжета. «Бессюжетный» и «сюжетный» аспекты текста «Событие» как основная единица сюжетосложения Событие как перемещение персонажа через границу семантического поля

	<p>Сюжет как «революционный» элемент по отношению к картине мира</p> <p>Типы сюжетов</p> <p>Трехуровневая модель сюжетного текста</p> <p>а) уровень бессюжетной семантической структуры,</p> <p>б) уровень типового действия в пределах данной структуры,</p> <p>в) уровень конкретного действующего лица.</p> <p>Актант. Классические схемы действия актанта. Типы актантов</p> <p>Взаимобусловленность связи типа картины мира, с типом сюжета и типами персонажей.</p> <p>Персонаж и характер.</p> <p>Персонаж как пересечение структурных функций.</p> <p>Характер как парадигма, как определенный набор возможностей. Необходимость в характере "разброса" поведения героя вокруг средней нормы. Зависимость типа поведения и "набора" поступков от характера культурной модели. Величина "разброса", отклонений от нормы – один из показателей художественного мира автора.</p> <p>Проблема «точки зрения»</p> <p>«Эстетика тождества» и «эстетика противопоставлений»</p> <p>Борьба с языком автора как необходимый элемент художественного восприятия.</p> <p>Ю.Лотман и проблемы киносемантики.</p>
<p><b>Раздел 4. Французский структурализм</b></p>	
<p>Тема 11. Французский структурализм. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Структурализм – теория и метод. Общая характеристика. Вклад французской семиологической школы в оформление структурализма. Основные положения, концепции, терминологический аппарат (Р.Барт, Клод Леви – Стросс, Ф. Ж. Греймас, К. Бремон, Ж.Женет, Ц.Тодоров и другие)</p>
<p>Тема 12. Р. Барт. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Ролан Барт – этапы биографии теоретика и этапы становления "новой семиологии".</p> <p>О трех измерениях художественной формы:</p> <p>1) язык как общеобязательная норма;</p> <p>2) индивидуальный стиль автора;</p> <p>3) "письмо".</p> <p>Обращение Барта к проблеме знака и способах его функционирования в культуре. Книга "Система моды" как образец семиотического периода</p>

	<p>творчества Р.Барта. 50 – 60 годы – переход Барта к структурализму. Программные работы "Воображение знака" (1962г) и "Структурализм как деятельность" (1963г) Определение структурализма через "структурального человека". О природе моделирующей деятельности. Структуралистская деятельность как заинтересованная реконструкция объекта, выявляющая правила функционирования объекта. О способности модели проникать в "невидимое".</p>
<p>Тема 13. Структурный анализ повествовательных текстов. Техники анализа Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Об отличиях структурного метода от других подходов и новизне мышления структурализма. Тезис: производство смысла важнее, чем сам смысл. О значении работы Барта "Введение в структурный анализ повествовательных текстов". Понятие "смысловые уровни". Три уровня "интегральной концепции" Ролана Барта. Уровень первый – уровень функций. Уровень второй – уровень действий Уровень третий – уровень повествующего дискурса Проблема автора О чередовании "личных" и "неличных" форм в современных текстах. Классификация способов авторского "вмешательства". "Удовольствие от текста" как принцип "текстового" анализа.</p>
<p><b>Раздел 5. Проблема дискурса - discourse.</b></p>	
<p>Тема 14. Проблема дискурса - discourse. Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Дискурс - многозначный термин ряда гуманитарных наук, связанных с изучением функционирования языка – лингвистики, семиотики, литературоведения, философии, социология, антропологии и др. Основные классы употребления термина дискурс: 1. собственно лингвистическое использование термина (статья З.Харриса «Дискурс – анализ» 1952г). Переход от понятия «речи» к понятию «дискурс». Дискурс - речь, вписанная в коммуникативную ситуацию Динамический характер дискурса 2. Употребление термина французскими</p>

	<p>структуралистами и постструктуралистами  - М.Фуко, А.Греймас, Ж. Деррида, Ю.Кристева –стратегия к уточнению традиционного понятия стиля и индивидуального языка. Способ говорения. Важность определения какой или чей дискурс. Стилистическая специфика плюс идеология. Указание на коммуникативное своеобразие субъекта социального действия, при этом, субъект может быть конкретным, групповым или абстрактным, например, «дискурс насилия».</p> <p>3. Ю.Хабермас (немецкий философ и социолог) – идеальный вид коммуникации – «дискурс метода»</p> <p>Дискурс в кино.</p> <p>Анализ текста на основе оппозиции "повествование" – "дискурс".</p>
<p>Тема 15. М.Ямпольский «Дискурс – повествование»  Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Значение работы Михаила Ямпольского "Дискурс и повествование".  Цели, задачи, механизмы анализа.  Методологическое резюме.  Перспективность подхода при анализе текстов повышенной языковой сложности.</p>
<p><b>Раздел 6. Теория интертекстуальности и интертекстуальные техники работы с текстом</b></p>	
<p>Тема 16. Теория интертекстуальности и интертекстуальные техники работы с текстом  Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Теория интертекстуальности как теория "рецепции" художественного текста.  Категориальный аппарат и основные положения теории.  "Цитата" – центральное понятие теории интертекстуальности.  Интертекстуальность и проблемы эволюции киноязыка.  "Телесность" текста в контексте теории интертекстуальности.  Различные функции и стратегии цитирования (авангард, сюрреалистическое "письмо").  Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.</p>
<p><b>Раздел 7. Текстовый анализ. Техники деконструкции</b></p>	
<p>Тема 17. Текстовый анализ. Техники деконструкции  Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Деконструкция как критическая практика теории постструктурализма.  Жак Деррида – ключевая фигура деконструктивизма.  Отличие деконструкции от многообразных вариантов критики и традиционной философии.  Деконструкция как</p>

	<p>а) пристальное внимание к структурам и</p> <p>б) процедура расслоения, разборки структуры.</p> <p>Деконструкция не как разрушение, но как реконструкция, рекомпозиция ради постижения того, как "это" сконструировано.</p> <p>Опыты деконструктивистского анализа: Ю.Кристева "Семиотика: исследования в области семанализа", Р.Барт "S/Z"</p> <p>Американская практика деконструкции - Йельская школа. Специфика американской адаптации.</p>
<b>Раздел 8. Подходы к работе с произведениями постмодернистского искусства</b>	
<p>Тема 18. Подходы к работе с произведениями постмодернистского искусства</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Постмодернизм в кино: Д.Джармен, Д.Кроненберг, П.Гринуэй, Д.Линч, Д.Джармуш и др.</p> <p>Доминирующие художественные установки, приемы и средства выразительности постмодернизма в кино.</p> <p>Контркоммуникативные стратегии постмодернистского «письма»:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- подмена реальности эстетическим симулякром</li> <li>- игровая ситуация и стратегия «коммуникативной затрудненности»</li> <li>- стратегия разрушения стереотипов восприятия</li> <li>- от деконструкции – к декомпозиции</li> <li>- принцип «обнажения приема», афиширования кода</li> <li>- глобальный монтаж как формообразующий принцип</li> <li>- радикальный эклектизм</li> <li>- принципиальная дискретность</li> <li>- комбинаторика, установка на версии, варианты, вариации</li> <li>- стратегия «лишнего» элемента</li> <li>- амбивалентность как языковая норма</li> <li>- культурный и политический плюрализм</li> <li>- «языковые игры»</li> <li>- пространственный релятивизм, ломка границ, пространственные мутации</li> <li>- механизмы десемантизации и проч.</li> </ul> <p>Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.</p> <p>Постструктурализм – деконструктивизм и практика анализа кинотекста.</p>
<b>Раздел 9. Киногерменевтика</b>	
<p>Тема 19. Киногерменевтика</p> <p>Формируемые компетенции - УК-1; ПКО-4; ПКО-10</p>	<p>Введение в проблематику метода Герменевтика «старая» и «новая»</p> <p>Категориальный аппарат</p>

### 2.2.3. Занятия с применением инновационных форм

Реализация компетентного подхода предусматривает применение активных и интерактивных (инновационных) форм проведения занятий, развивающих у обучающихся навыки командной работы, межличностной коммуникации, принятия решений, лидерские качества с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

## 3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Каждому обучающемуся и преподавателю обеспечен одновременный неограниченный доступ к электронно-библиотечным системам:

ЭБС «Айсбук.ру/ibooks.ru» контракт 25-03/19К 103-19-У от 20.05.2019 г. <a href="https://ibooks.ru/home.php?routine=bookshelf">https://ibooks.ru/home.php?routine=bookshelf</a>	от 20.05.2019 г. по от 20.05.2020 г.
Электронная библиотека ВГИК <a href="http://vgik.info/library">http://vgik.info/library</a> , <a href="http://biblio.vgik.info">http://biblio.vgik.info</a>	бессрочно

### 3.1.Список учебной литературы

#### 3.1.1. Основная литература

1. Выготский Л. Психология искусства. М.1965, 1986, 1997
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993) Санкт – Петербург 1998
3. Клюева Л. Проблема стиля в экранных искусствах М. 2007
4. Клюева Л. Постмодернизм в кино. М. 2006
5. Клюева Л. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма». М. 2016
6. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. М. 2000
7. Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского М. 2009
8. Строение фильма. М. 1984
9. Ямпольский М. Язык – тело – случай М. НЛО, 2004
10. Ямпольский М. Памяти Тиресия, М. 1993

#### 3.1.2. Дополнительная литература

1. Барт Р. Избранные статьи. Семиотика. Поэтика. М.1989
2. Барт Р. S/Z М. 1994
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. 1975
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.1986
5. Бычков В., Маньковская Н., Иванов В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М. 2012
6. Делез Ж. Кино. М. "Ад Маргинем" 2004
7. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. У – Фактория 2006



8. Деррида Ж. Письмо и различие. М. 2000
9. Деррида Ж. О грамматологии. М. 200
10. Зотов А.Ф. Современная западная философия. М. Высшая школа, 2001
11. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. 1996
12. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М. 2001
13. Лакан Жак. Телевидение. Москва, 2000
14. Лотман Ю. Текст как психологическая реальность. М. 1983
15. Лотман Ю. Текст: семиотика и структура. М. 1983
16. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М. 1996
17. Лотман Ю. Культура и взрыв. М
18. Менегетти Антонио. Кино, театр, бессознательное. М.2002 –2003 (2 тома)
19. Оже М. «Не-места. Введение в антропологию гипермодерна». М. 2017
20. Подорога В. Феноменология тела. М. 1995
21. Подорога В. Выражение и смысл М. 1995
22. Постмодерн как ситуация философствования. Санкт – Петербург, 2003
23. Самуэлс Э. Юнг и постъюнгианцы. М. 1997
24. Семиотика. Антология. Академический проект, 2001
25. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977
26. Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М. 2000
27. Фуко М. Слова и вещи. М. 1994
28. Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт – Петербург 2004
29. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Санкт – Петербург 2005
30. Ямпольский М. Демон и лабиринт. М. 1996
31. Ямпольский М. Наблюдатель. М.2000
32. Ямпольский М. О близком. М.
33. Ямпольский М. Ткач и визионер М. 2007
34. Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии. Санкт – Петербург 2008

### **3.2. Электронные издания, Интернет-ресурсы**

1. Энциклопедия «Кругосвет», отдел кино [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. -М., сор. 2005-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://www.krugosvet.ru/articles/106/1010661/1010661a1.html>
2. База мирового кино IMDb [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. -М., сор. 1990-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://www.imdb.com/>
3. Наше кино [Электронный ресурс] : информ.-аналит. материалы. -М., сор. 2002-2008. - Электрон. дан. - Режим доступа : <http://nashekino.ru/>

### **3.3. Фильмография**

#### **3.3.1 Обязательная фильмография**

1. «Иваново детство» реж. А.Тарковский, 1962г
2. «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею») реж. А.Тарковский, 1966 – 1971
3. «Солярис» реж. А.Тарковский, 1972г
4. «Зеркало» реж. А.Тарковский, 1974г
5. «Сталкер» реж А.Тарковский, 1979г.
6. «Ностальгия» реж. А.Тарковский, 1983г
7. «Жертвоприношение» реж. А.Тарковский, 1986г
8. «Фотоувеличение» реж. М.Антониони, 1966г

9. «Птицы» реж. А. Хичкок, 1963г.
10. «Прошлым летом в Мариенбаде» реж. А.Рене, 1961г.
11. «Седьмая печать» реж. И.Бергман, 1957г.
12. «Земляничная поляна» реж. И.Бергман, 1957 г.
13. «Молчание» реж. И.Бергман, 1963 г.
14. «Персона» реж. И.Бергман, 1966 г.
15. «Дневник сельского священника» реж. Р.Брессон, 1950 г.
16. «Приговоренный к смерти бежал» реж. Р.Брессон, 1956 г.
17. «Небо над Берлином» реж. В.Вендерс, 1987
18. «Лиссабонская история» реж. В.Вендерс, 1994
19. «Двойная жизнь Вероники» реж. К.Кишлевски, 1991
20. «Мой друг Иван Лапшин» реж. А. Герман, 1984
21. «Хрусталева, машину!» реж. А.Герман, 1998
22. «Одинокий голос человека» реж. А.Сокуров, 1978
23. «Дни затмения» реж. А. Сокуров, 1988
24. «Восточная элегия» реж. А.Сокуров, 1996
25. «Камень» реж. А. Сокуров, 1992
26. «Средне Ваштар» реж. Э.Биркин, 1981
27. «Возвращение» реж. А.Звягинцев, 2003
28. «Изгнание» реж. А.Звягинцев, 2007
29. «Пи» реж. Д.Арановски, 1997
30. «Механический балет» реж. Ф.Леже, 1924
31. «Андалузский пес» реж. Л.Бунюэль, С.Дали, 1928
32. «Антракт» реж. Р.Клер, 1924
33. «Раковина и священник» реж. Ж.Дюлак, 1928
34. «Гольф завтрак» реж. Д.Кроненберг, 1991
35. «Экзистенция» реж. Д.Кроненберг, 1999
36. «Паук» реж. Д.Кроненберг, 2002
37. «Сад» реж. Д.Джармен, 1990
38. «На Англию прощальный взгляд» реж. Д.Джармен, 1987
39. «Витгенштейн» реж. Д.Джармен, 1993
40. «Зед и два нуля» реж. П.Гринуэй, 1985
41. «Ад Данте» реж. П.Гринуэй, 1989
42. «Книги Просперо» реж. П.Гринуэй, 1991
43. «Интимный дневник» реж. П.Гринуэй, 1996
44. «Простая история» реж. Д.Линч, 1999
45. «Твин Пикс: сквозь огонь» реж. Д.Линч, 1992
46. «Затерянное шоссе» реж. Д.Линч, 1997
47. «Малхолланд Драйв» реж. Д.Линч, 2001
48. «Преступный элемент» реж. Ларс фон Триер, 1984
49. «Европа» реж. Ларс фон Триер, 1991
50. «Быть Джоном Малковичем» реж. Спайк Джонс, 1999
51. «Бартон Финк» реж. Джоэл и Итан Коаны, 1991
52. «Человек, которого там не было» реж. Джоэл и Итан Коаны, 2001
53. «Рассекая волны» реж. Ларс фон Триер, 1996
54. «Идиоты» реж. Ларс фон Триер, 1998
55. «Танцующая в темноте» реж. Ларс фон Триер, 2000
56. «Торжество» реж. Т.Винтерберг, 1998
57. «Видео Бенни» реж. М.Ханеке, 1992
58. «71 фрагмент хронологии случайностей» реж. М.Ханеке, 1994
59. «Забавные игры» реж. М. Ханеке, 1997
60. «Код неизвестен» реж. М.Ханеке, 2000

61. «Пианистка» реж. М. Ханеке, 2001

### **3.3.2 Дополнительная фильмография**

1. «Дикое сердце» реж. Д. Линч, 1990
2. «Тихие страницы» реж. А. Сокуров, 1994
3. «Русский ковчег» реж. А. Сокуров, 2002
4. «Перемена участи» реж. К. Муратова, 1987
5. «Астенический синдром» реж. К. Муратова, 1989
6. «Настройщик» реж. К. Муратова, 2004

## **4. ПЕРЕЧЕНЬ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПРИ ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА ПО ДИСЦИПЛИНЕ, ВКЛЮЧАЯ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ И ИНФОРМАЦИОННЫХ СПРАВОЧНЫХ СИСТЕМ**

Под информационными технологиями понимается использование компьютерной техники и систем связи для создания, сбора, передачи, хранения и обработки информации.

Операционная система Microsoft Windows 10 Enterprise 2016 LTSC WINENTLTSBUPGRD 2016 ALN Upgrd MVL 3Y Enterprise BuyOut

Электронная информационно-образовательная среда (ЭИОС) ФГБОУ ВО «ВГИК имени С.А. Герасимова» (договор № С1/28-09-16/240-16-У от 24 октября 2016 г. о поставке научно-технической продукции между ФГБОУ ВО «ВГИК имени С.А. Герасимова» и Международной ассоциацией пользователей и разработчиков электронных библиотек и новых информационных технологий (Ассоциация ЭБНИТ); сублицензионный договор № 059/150118/005 от 29 марта 2018 года между ФГБОУ ВО «ВГИК имени С.А. Герасимова» и ООО «Рациональные решения» по поводу предоставления прав на использование программного продукта БИТ ВУЗ)

## **5. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

перечень материально-технического обеспечения включает:

- учебные аудитории, оборудованные компьютерно-проекторными комплексами для практической работы с кино-, видео- и мультимедиа материалами на DVD;
- программное обеспечение для работы с изобразительным рядом кино-, телефильмов и мультимедиа в ходе лекций, семинаров и самостоятельных занятий обучающихся по дисциплине, фильмотеку и видеотеку, укомплектованные в соответствии с программами дисциплин.
- просмотровые залы с кинопроекторной и видео аппаратурой для демонстрации фильмов и других аудиовизуальных произведений на пленке и DVD по дисциплинам;
- библиотеку, читальный зал

Во время семинарских и практических занятий в просмотровых залах ВГИК и Учебной киностудии студенты обеспечиваются кино- и видеопроекцией, а также кинокопиями при необходимости. В отсутствие фильмов на кинопленке могут быть использованы DVD и другие носители.

Значительным источником информации является научно-исследовательские кабинеты ВГИК, а также библиотека ВГИК.

Кроме того, студенты обеспечиваются контактной поддержкой при желании воспользоваться архивными и современными материалами, отражающими отечественный кинопроцесс, различных киноучреждений страны, а также архивных организаций.

№ п/п	Вид аудиторного фонда	Аудитории для проведения занятий	Требования
1.	Аудитория для практических занятий	213, 307, 311, 315, 317, 326, 901, 902, 903, 914, 917, просмотрные залы: 910, 1008, 1009, 316, 218, 202, актовый зал, 118	Практические занятия проводятся в аудиториях, оборудованных мебелью учебного назначения и аудиовизуальными средствами обучения.
2.	Помещение для самостоятельной работы обучающихся	322, 323, библиотека	Оснащение компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду института.

## 6. КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**1. Авангард** – эстетическое движение XX века, охватившее все виды искусства, а также философию, науку, социальную жизнь. Искусство авангарда характеризуется ярко выраженным экспериментальным началом, утверждением новаторства как самоцели творчества. Авангард выступает контрагентом классической культуры, с одной стороны, и массовой культуры, с другой. Отрицая классические ценности, художники-авангардисты часто актуализируют утраченные, забытые традиции и возвращают их в эстетический оборот. Нередко они обращаются к фольклору и создают стилизации в духе примитива, или «наивного искусства». В авангарде сформировался новый тип художника – креативной личности, претендующей на жизнестроение.

**2. Актант** – термин структурализма, абстрактное понятие, выражающее функциональную сущность персонажа как действующего лица, агента действия

**3. Бинаризм** – принцип оппозиции. Согласно структурализму все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам или к модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака. Постструктуралистская критика направлена на разрушение доктрины бинаризма

**4. Герменевтика** – от греч. *hermeneutikos* – истолковывающий – искусство перевода, искусство объяснения (Гермес в греч. мифологии – посредник между богами и людьми) Герменевтика являлась особым методом классической науки о языке, позволяющая толковать древние тексты. Начиная со Шлейермахера, герменевтика стала методом науки о духе. Герменевтика – наука о понимании.

**5. Деконструктивизм** – литературно – критическая практика постструктурализма. Принципы деконструктивистской критики были и впервые сформулированы в трудах французских постструктуралистов: Ж.Дерриды, М.Фуко, Р. Бартом, Ю. Кристевой. Первые опыты деконструктивистского анализа: книга Ю.Кристевой «Семиотика: Исследования в области семанализа» и Р.Барта «С / З» появились во Франции, однако именно в США деконструктивизм приобрел значение одного из влиятельных направлений современной критики. Этот опыт «тщательного прочтения текста

окончательно оформился в 1979 году с появлением сборника статей Ж.Дерриды, П. де Манна, Х.Блума, Д.Ж.Хартмана и Дж. Х.Миллера «Деконструкция и критика» (Deconstruction, 1979), получившего название «Йельского манифеста» или «манифеста Йельской школы»

**6. Деконструкция** – ключевое понятие постструктурализма и деконструктивизма, основной принцип анализа текста. Под влиянием М.Хайдеггера был введен в 1964 году Ж.Лаканом и теоретически обоснован Ж.Дерридой.

Смысл деконструкции как специфической методологии исследования художественного текста заключается в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых «остаточных смыслов», доставшихся в наследие от практик прошлого и закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые в свою очередь, трансформируются под воздействием языковых клише эпохи. Это приводит к возникновению в тексте так называемых «неразрешимостей», логических тупиков, как бы изначально присущих природе текста. Задача деконструктивистского анализа – выявление этих текстовых «неразрешимостей»

**7. Дискурс** – от лат. *discursus* – «бегание взад-вперед», движение, круговорот, беседа, разговор – речь, процесс языковой деятельности, способ говорения. Многозначный термин ряда гуманитарных наук, предмет которых прямо или опосредованно предполагает изучение функционирования языка. Специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности. Три направления употребления термина:

1. лингвистическое (исторически впервые понятие было использовано в названии статьи американского лингвиста З.Харриса «Дискурс – анализ» в 1952 г). В полной мере термин был востребован в лингвистике спустя два десятилетия. В лингвистической традиции подчеркивается динамический характер дискурса в отличии от традиционного представления о тексте как статической структуры.
2. постструктуралистский – стремление к уточнению традиционного понятия стиля и индивидуального языка. Способ говорения с уточнением **какой и чей** дискурс. Дискурс в данном понимании – это стилистическая специфика плюс стоящая за ней идеология. Более того, способ говорения во многом предопределяет и создает саму предметную сферу дискурса, а также соответствующие ей социальные институты. По сути дела, определение какой и чей дискурс может рассматриваться как указание на коммуникативное своеобразие субъекта социального действия, причем этот субъект может быть конкретным, групповым или абстрактным: используя, например, выражение «дискурс насилия» имеют в виду не столько то, как говорят о насилии, сколько то, как абстрактный социальный агент «насилие» проявляет себя в коммуникативных формах – что вполне соответствует традиционным выражениям типа «язык насилия»
3. третье употребление термина дискурс связано с именем немецкого философа и социолога Ю.Хабермаса. Под дискусром понимается особый идеальный вид коммуникации, осуществляемый в максимальном отстранении от социальной реальности, традиций, авторитетов, коммуникативной рутины и проч. И имеющий целью критическое обсуждение и обоснование взглядов и действий участников коммуникации. Это «дискурс рациональности» или «дискурс метода».

**8. Дискурсивные практики** – дискурс интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах дискурсивных практик

**9. Значение, означающее, означаемое** – фр. *signification, significant, signifie*. Основные понятия современной лингвистики для описания знака были обоснованы Фердинандом де Соссюром. По определению ученого, означающее/ означаемое являются двумя сторонами знака, как лицевая и оборотная сторона бумажного листа.

*Означающее* – выраженный в той или иной субстанции аспект знак, доступный восприятию

*Означающее* – смысловое содержание в знаке, переданное через посредничество означающего, «мыслительный эквивалент означающего»

*Значение* – отношение между означающим и означаемым.

**10. Интертекстуальность** – термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю.Кристева стал одним из основных в анализе художественного произведения постмодернизма. Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности на основе переосмысления работы М.Бахтина 1924г «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор, описывая диалектику существования литературы, отметил, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами.

Постструктурализм отождествляет сознание человека с текстом. Как «текст» рассматривается искусство, литература, общество, культура, сам человек. Вся человеческая культура рассматривается как единый «интертекст», который в свою очередь служит как бы предтекстом любого вновь появляющегося текста.

Концепцию интертекстуальности выразил Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все он и поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождений которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» Для Р.Барта текст – своеобразная «эхокамера», для М.Риффатера – «ансамбль пресуппозиций других текстов»

Теория интертекстуальности как теория «рецепции» художественного текста разработана в диссертационном исследовании М.Ямпольского «Интертекстуальность и кинематограф»

**11. Код** – совокупность правил или ограничений, обеспечивающих функционирование речевой деятельности той или иной знаковой системы. Код – условие коммуникации, носит конвенциональный характер

Р.Барт в любом художественном произведении выделял пять кодов:

1. культурный
2. герменевтический
3. символический
4. семический
5. проайретический или нарративный (Барт: 1989, с.40)

Барт в своей концепции «кода» отходит от логической строгости и выверенности структуралистского понятийного аппарата, что в дальнейшем было воспринято другими постструктуралистами: «Слово «код» не должно здесь пониматься в строгом научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представления об определенной структуре: код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конструирующего всякое письмо» (там же, с. 455-456) Любое повествование – переплетение кодов

**12. Нонселекция** – англ. nonselection – термин постмодернизма, наиболее детально обоснован голландским исследователем Д.Фоккемой – отказ от всяких попыток выстроить в своем представлении «связную интерпретацию» текста. Представление о художественном тексте как о специфическом коллаже, по своей природе не способном

трансформировать в единое целое свою принципиально фрагментированную сущность, исходят и другие теоретики постмодернизма – Д. Лодж, И. Хасан, К.Батлер. Выделяя в качестве основополагающего принципа организации постмодернистского текста понятие нонселекции, Д.Фоккема отмечает следующие характерные черты постмодернистского текста: 1) синтаксическую неграмматичность (не до конца оформленное предложение, фразовые клише должны быть дополнены читателем, чтобы обрести смысл, 2) семантическая несовместимость, 3) необычное топографическое оформление предложения... Эти приемы Фоккема называет формами «фрагментарного дискурса» Правило нонселекции отражает различные способы эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности

Пародия

**13. Пастиш** – фр.pastiche – от итал. pasticcio – опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация). Термин постмодернизма, редуцированная форма пародии. По определению американского теоретика Ф. Джеймсона, пастиш есть основной модус постмодернистского искусства. Специфический характер «иронического модуса» или «пастиша», произведения постмодернизма определяется в первую очередь негативным пафосом, направленным против массмедиа и шире – массовой культуры. Постмодернизм стремится разоблачить процесс мистифицирующего воздействия массмедиа и тем самым доказать проблематичность той картины действительности, которую внушает массовая культура.

**14. Перенос** – «транфер» – многозначное понятие классического психоанализа – перенесение пациентом на психоаналитика чувств, которые он прежде испытывал к неким важным для него людям и в которых себе не признавался. Проблема «переноса» был переосмыслена Ж.Лаканом. По Лакану, «перенос является феноменом, в который включены оба – и субъект и аналитик. Разделение его в терминах переноса и контрпереноса ... всегда будет не чем иным, как способом уйти от того, что, собственно, происходит»

Мысль Лакана о «трансфере» – «переносе» как о структуре повтора, связывающей аналитика и анализируемый дискурс была спроецирована на механизм интерпретации, где интерпретатор разыгрывает структуру текста, поскольку чтению воспринимается как смещенный вытесненный повтор структуры, которую оно пытается проанализировать.

**15. Пермутация** – одно из средств «борьбы» постмодернистского письма против условностей реализма и модернизма. Подразумевается взаимозаменяемость частей текста, а также пермутация текста и социального контекста

**16. Постмодернизм** – многозначный комплекс философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Постмодернизм выступает как характеристика определенного менталитета, специфического способа мировосприятия, оценки познавательных возможностей человека, его места и роли в окружающем мире. Постмодернизм прошел долгую фазу латентного формообразования приблизительно с конца второй мировой войны в самых разных сферах искусства: литературе, музыке, кино, живописи, архитектуре и проч. И лишь с начала 80-х годов был осознан как общеэстетический феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление в философии, эстетике и литературной критике. Постмодернизм как направление в критике представлен именами француза Ж.Ф.Лиотара, американцев И.Хассана, Ф.Джеймсона, голландца Д.В.Фоккемы, англичанина Дж.Батлера и др. Задача направления – выявить на уровне организации художественного текста определенный мировоззренческий комплекс эмоционально окрашенных представлений. Основные понятия: «мир как хаос», «постмодернистская чувствительность», «мир как текст», интертекстуальность, эпистемологическая неуверенность, авторская маска, двойной код, пастиш, противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования, «коммуникативная затрудненность». Постмодернизм

синтезировал теорию постструктурализма, практику критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства в попытке представить это и обосновать как некое «новое видение мира»

**17. Постструктурализм** – идейное течение западной гуманитарной мысли, пришедшее на смену структурализму как своеобразная самокритика и как следующий этап развития. Постструктурализм характеризуется негативным пафосом по отношению к позитивным знаниям, идеям «роста» и «прогресса», попыткам рационального объяснения действительности и, прежде всего, культуры. Критике подвергается сам принцип рациональности, который определяется как проявление «империализма рассудка», ограничивающего «спонтанность» работы мысли и воображения. Постструктурализм полностью ориентирован на бессознательное, отличается «болезненно патологической замороженностью» (по выражению М.Сарупа) иррационализмом, неприятием концепции целостности, пристрастием к нестабильному, противоречивому, фрагментарному и случайному. В самом общем плане теория постструктурализма – это выражение философского релятивизма и скептицизма, эпистемологического сомнения.

Как критика структурализма, теория постструктурализма велась по четырем основным направлениями: а) критика структурности, б) критика традиционной структуры знака, в) критика коммуникативности и г) критика целостности субъекта

Представители постструктурализма: Ж. Деррида, М.Фуко, Ж.Лакан, Ю. Кристева, Ж. Делез, Ф. Гваттари и др

**18. Постструктуралистско- деконструктивистско- постмодернистский комплекс** – широкое и влиятельное, интердисциплинарное по характеру идейное течение в современной западной культурной жизни, проявляющееся в различных сферах гуманитарного знания, в том числе и искусствоведении (и теории кино) и связанное с определенным единством философских, общетеоретических предпосылок и методологии анализа. Теоретическая основа комплекса - концепции, разработанные в рамках постструктурализма такими его представителями как Ж.Деррида, Ж.Лакан, М.Фуко, Ж.Делез, Ю.Кристева и др.

Эти концепции вызвали к жизни такое явление как деконструктивизм, который, по сути является специфической практикой анализа художественных произведений, основанных на теоретических положениях, выработанных постструктурализмом.

постмодернистский код

**19. Ризома** - специфическая форма корневища без центрального стебля. Термин постструктурализма и постмодернизма разработан в книге Ж.Делеза и Ф.Гваттари «Ризома» (1974). Введен французскими исследователями в противовес понятию «структура» как четко систематизированному и иерархически упорядочивающему принципу организации. Используя метафору «ризомы», Делез и Гваттари деавуируют онтологический статус концепции «различия» в доктрине структурализма, связанный с принципом бинаризма. «Ризома» порождает несистемные и неожиданные различия, неспособные четко противопоставляться друг другу по наличию или отсутствию какого-либо признака. На этом основании Делез и Гваттари постулируют тождество «плюрализм - монизм», объявляя его «магической формулой», где различие поглощается недифференцированной целостностью и утрачивает свой маркированный характер. «Ризома» становится эмблематической фигурой практики постмодернизма.

**20. Симулякр** – от лат. *simulacrum* – образ, подобие. Один из наиболее популярных терминов постмодернизма введен в широкий обиход Ж. Бодрийаром. Бодрийар применил понятие для характеристики самого широкого круга явлений: от общефилософских проблем современного сознания до политики и литературы. Бодрийар попытался объяснить симулякры как результат процесса симуляции, трактуемый им как «порождение гиперреального» «при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков и реальности». Под действием симуляции происходит замена реального знаками реального, в результате симулякр оказывается принципиально



несоотносимым с реальностью. Симулякр соотносим лишь с другим симулякром – в этом его главное свойство. Образ трансформируется в симулякр проходя следующие стадии:

- «он является отражением базовой реальности
- он маскирует и искажает базовую реальность
- он маскирует отсутствие базовой реальности
- он не имеет никакого отношения к какой-либо реальности: он является лишь своим собственным чистым симулякром» (Гараджа: 1989, с. 45)

В результате возникает особый мир, мир моделей и симулякром, никак не соотносимый с реальностью, но воспринимаемый гораздо более реально, чем сама реальность. Этот мир Бодрийар называет «гиперреальностью». Симуляция выдает отсутствие за присутствие, смешивает всякое различие между реальным и воображаемым и обладает при этом силой соблазна и соращения. Современность по Бодрийару – есть эра тотальной симуляции.

**21. Структурализм** – научное направление в гуманитарном знании, возникшее во Франции во второй половине XX века. Основу структурного метода образует выявление структуры как совокупности отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях. В такой интерпретации понятие структуры характеризует не просто устойчивый «скелет» какого-либо объекта, а совокупность правил, по которым из одного объекта можно получить второй, третий и так далее путем перестановки элементов и некоторых других симметричных преобразований. Выявление структурных закономерностей некоторого множества объектов достигается здесь путем выведения различий между этими объектами в качестве превращающихся друг в друга конкретных вариантов единого абстрактного инварианта. Структурный метод первоначально был разработан в лингвистике, а затем был взят на вооружение в «науках о человеке»: антропологии, психологии, искусствоведении и др. Основные представители структурализма: Клод Леви-Строс, ранний Ролан Барт, А.Ж. Реймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров и другие

**22. Феноменология** от греч. *phainomenon* – являющееся и *logos* – слово, знание – философская дисциплина, ставящая своей целью беспредпосылочное описание феноменов и смыслов. В эстетике феноменологический метод исходит из того, что конкретная целостность произведения и соответствующий ей акт непосредственного, нерасчлененного восприятия возникает как результат взаимодействия целого ряда онтологических «слоев», а также динамических «фаз» развертывания текста: задача исследователя заключается в том, чтобы выявить («эксплицировать») эти слои и фазы

**23. Эпистема** – одно из главных понятий в системе истории как ряда «прерывностей», выдвинутое М.Фуко в середине 60-х годов, исторически конкретное «познавательное поле» научных представлений своего времени.

**Приложение 1.**

**ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ**

**1.1.Оценивание и контроль сформированности компетенций** осуществляется с помощью текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации.

**1.2.Сводная таблица фонда оценочных средств текущего контроля и промежуточной аттестации по дисциплине**

№ п.п.	<i>Перечень компетенций, формируемых дисциплиной</i>	
1.	УК-1; ПКО-4; ПКО-10	
2.	<b>Этапы формирования компетенций</b>	
	<i>Название и содержание этапа</i>	<i>Код(ы) формируемых на этапе компетенций</i>
	<u>Этап 1:</u> Формирование навыков практического использования знаний: - подготовка к обсуждению проблемных вопросов - выполнение заданий по самостоятельной работе - разработка теоретической основы тематики	УК-1; ПКО-4; ПКО-10
	<u>Этап 2:</u> Проверка усвоения материала: - проверка качества аргументации авторской позиции в теоретических вопросах при проведении семинаров - проверка навыков исследовательской работы по сбору, обработке и анализу информации о месте телевидения, кинематографа и театрального искусства в культурной жизни общества - оценка активности и эффективности участия в теоретической дискуссии при обсуждении в рамках семинаров - выполнение заданий по самостоятельной работе	УК-1; ПКО-4; ПКО-10
3.	<b>Показатели оценивания компетенций</b>	
	<u>Этап 1:</u> Формирование базы знаний	- посещение практических занятий - ведение конспекта с обязательным «резюме» или кратким обозначением наиболее значимых позиций, рассматриваемого на лекции материала - ведение специального конспекта или «аналитического» журнала для фиксации и обработки эмпирических данных при работе с тем или иным фильмом - участие в обсуждении теоретических вопросов на практических занятиях

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- наличие на практических занятиях требуемых материалов (конспекты лекций, аналитических журналов для обработки анализируемого практического материала, учебно-методической литературы, статистической информации)</li> <li>- наличие выполненных самостоятельных заданий по теоретическим вопросам тем</li> </ul>
	<p><u>Этап 2:</u> Формирование навыков практического использования знаний</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- правильное и своевременное выполнение практических заданий</li> <li>- теоретическое обоснование позиции по проблемному вопросу</li> <li>- способность аргументировать свою точку зрения</li> <li>- составление планов, тезисов и презентаций для обсуждений тематики данной дисциплины</li> <li>- аргументация выбора той или иной методики анализа с учетом специфики предлагаемого киноматериала</li> <li>- участие в дискуссии на предлагаемую тему</li> </ul>
	<p><u>Этап 3:</u> Проверка усвоения материала</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- степень готовности к участию в практическом занятии</li> <li>- степень правильности составленных планов, тезисов, презентаций</li> <li>- степень активности и эффективности участия по итогам каждого практического занятия</li> <li>- успешное выполнение заданий по самостоятельной работе</li> </ul>
4.	<b>Критерии оценки текущего контроля и промежуточной аттестации</b>	
	<p><u>Этап 1:</u> Формирование базы знаний</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- наличие конспекта лекций по всем темам, вынесенным на лекционное обсуждение с обязательным «резюме» по каждой теме</li> <li>- участие в обсуждении теоретических аспектов тех или иных вопросов и тем на каждом практическом занятии</li> <li>- требуемые для занятий материалы (учебник, журнал для анализа фильма, учебное пособие и проч.) в наличии</li> <li>- задания для самостоятельной работы выполнены письменно и своевременно</li> </ul>
	<p><u>Этап 2:</u> Формирование навыков практического использования</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- теоретическая разработка задания для самостоятельной работы выполнена самостоятельно и представлена в письменной форме</li> <li>- студент может обосновать применение тех или иных методов анализа и прогнозирования при</li> </ul>

знаний	<p>создании авторского продукта в разных жанрах</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- способность обосновать свою точку зрения, опираясь на результаты анализа, прогноза и моделирования в рамках практических занятий</li> <li>- способность самостоятельно и аргументировано выбрать тот или иной тип анализа для эффективной работы с полнометражным фильмом в зависимости от его глубины и сложности</li> </ul>
Этап 3: Проверка усвоения материала	<ul style="list-style-type: none"> <li>- задания для самостоятельной работы решены с использованием необходимых методов и информационных источников</li> <li>- представленные задания для самостоятельной работы соответствуют критериям достаточного уровня творческого замысла, степени его реализации и качества,</li> <li>- в процессе дискуссии продемонстрировано знание теоретических основ и фактического материала, усвоены практические навыки поиска, систематизации и изложения информации по истории отечественного кино</li> <li>- задания для самостоятельной работы сделаны самостоятельно, в отведенное время, результат выше пороговых значений</li> </ul> <p><b>-Зачет с оценкой</b></p>

**1.3. Типовые контрольные задания или иные материалы, необходимые для оценки знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности**

№	Аббревиатура компетенции	Оценочные средства
1	УК-1	Обсуждения Задание для самостоятельной работы Зачет с оценкой
2	ПКО-4	Обсуждения Задание для самостоятельной работы Зачет с оценкой
3	ПКО-10	Обсуждения Задание для самостоятельной работы Зачет с оценкой

#### **1.4. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности**

Оценивание знаний, умений и навыков по учебной дисциплине «Анализ фильма» осуществляется посредством использования следующих видов оценочных средств:

- Обсуждение
- Задание для самостоятельной работы
- Зачет с оценкой

##### **Задание для самостоятельной работы**

В рамках дисциплины «Анализ фильма» каждому студенту предлагается подготовить доклад на одну из предоставленных педагогом тем.

##### **Обсуждение**

Студентам необходимо участвовать в защите докладов друг друга: каждому предстоит задавать вопросы, участвовать в дискуссиях.

##### **Зачет с оценкой**

Проходит в форме ответа по билету в рамках случайной выборки, одобренной на кафедральном заседании и утвержденной зав.кафедрой.

#### **1.5. Шкалы оценивания результатов обучения**

##### **1.5.1. Оценивание результатов заданий для самостоятельной работы на практических занятиях**

Уровень знаний определяется оценками *«отлично»*, *«хорошо»*, *«удовлетворительно»*, *«неудовлетворительно»*.

Оценка *«отлично»* - студент показывает полные и глубокие знания программного материала

Оценка *«хорошо»* - студент показывает глубокие знания программного материала, грамотно его излагает. В тоже время при ответе допускает несущественные погрешности.

Оценка *«удовлетворительно»* - студент показывает достаточные, но не глубокие знания программного материала. Для получения правильного ответа требуется уточняющие вопросы.

Оценка *«неудовлетворительно»*- студент показывает недостаточные знания программного материала, не способен аргументировано и последовательно его излагать.

##### **1.5.2. Оценивание результатов обсуждения**

Уровень знаний определяется оценками *«отлично»*, *«хорошо»*, *«удовлетворительно»*, *«неудовлетворительно»*.

Оценка *«отлично»* - студент активно участвует в диспуте, демонстрирует яркие художественные результаты и творческую инициативу

Оценка «хорошо» - студент активно участвует в диспуте, но есть небольшие недостатки в формировании алгоритма построения художественных подходов и решений

Оценка «удовлетворительно» - студент не достаточно активен в диспуте показывает не глубокие знания программного материала. Оценка может являться результатом пропущенных занятий.

Оценка «неудовлетворительно» - студент показывает недостаточные знания программного материала, не способен аргументировано и последовательно его излагать. Оценка может быть связана с неоднократным пропуском занятий и неспособностью к обучению данной дисциплины.

### **1.5.3. Критерии оценки промежуточной аттестации (зачет с оценкой)**

Уровень знаний определяется оценками «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно».

Оценка «отлично» - студент показывает полные и глубокие знания программного материала, логично и аргументировано отвечает на поставленный вопрос, а также дополнительные вопросы, показывает высокий уровень теоретических знаний.

Оценка «хорошо» - студент показывает глубокие знания программного материала, грамотно его излагает, достаточно полно отвечает на поставленный вопрос и дополнительные вопросы, умело формулирует выводы. В тоже время при ответе допускает несущественные погрешности.

Оценка «удовлетворительно» - студент показывает достаточные, но не глубокие знания программного материала; при ответе не допускает грубых ошибок или противоречий, однако в формулировании ответа отсутствует должная связь между анализом, аргументацией и выводами. Для получения правильного ответа требуется уточняющие вопросы.

Оценка «неудовлетворительно» - студент показывает недостаточные знания программного материала, не способен аргументировано и последовательно его излагать, допускаются грубые ошибки в ответах, неправильно отвечает на поставленный вопрос или затрудняется с ответом.

## **1.6 Примерный перечень вопросов и заданий для текущего контроля и промежуточной аттестации.**

### **1.6.1 Примерный перечень заданий для самостоятельной работы.**

1. Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.
2. Охарактеризуйте феномен постмодернизма.
3. В чем заключается принципиальное различие традиционной и постмодернистской эстетик?
4. Теории эстетического симулякра Жана Бодрийера
5. Какова связь между постструктурализмом, деконструктивизмом и постмодернизмом?
6. Постмодернизм в кино
7. Что скрывается за термином постпостмодернизм?

8. Что вы знаете о когнитивной киногогерменевтике?
9. Что вы знаете о современной кинофеноменологии?

#### **1.6.2 Примерный перечень тематики обсуждений.**

1. Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.
2. Охарактеризуйте феномен постмодернизма.
3. В чем заключается принципиальное различие традиционной и постмодернистской эстетик?
4. Теории эстетического симулякра Жана Бодрийяра
5. Какова связь между постструктурализмом, деконструктивизмом и постмодернизмом?
6. Постмодернизм в кино
7. Что скрывается за термином постпостмодернизм?
8. Что вы знаете о когнитивной киногогерменевтике?
9. Что вы знаете о современной кинофеноменологии?

#### **1.6.3 Примерный перечень вопросов для подготовки к зачету с оценкой.**

1. Тартусско-московская семиотическая школа.
2. Вклад Юрия Лотмана в развитие современной семиотики.
3. Искусство как «вторичная моделирующая система»
4. Подходы к изучению языков искусства
5. Ю. Лотман. Общая логика работы с текстом:
  - а) определение общего семантического пространства текста,
  - б) выделение основных семантических оппозиций в пределах того или иного текста,
  - в) вычленение сюжетных элементов – парадигматический уровень
  - г) выявление синтагматической согласованности текста.
6. Кодифицирующая функция начала текста и мифологизирующая функция конца текста.
7. Фабула – сюжет – композиция
8. «Событие» как основная единица сюжетосложения
9. «Событие» как перемещение персонажа через границу семантического поля
10. «Бессюжетный» и «сюжетный» уровни текста.
11. Сюжет как «революционный» элемент по отношению к картине мира
12. Ю. Лотман. Трехуровневая модель сюжетного текста:
  - Уровень первый. Уровень бессюжетной семантической структуры.
  - Уровень второй. Уровень типового действия в пределах данной структуры.
  - Уровень третий. Уровень конкретного действия
13. Классическая схема действия актантна в сюжетной системе. Типы актантов.

14. Ю. Лотман. Типы сюжетов (4 базовые модели)
15. Структурализм – теория или метод?
16. Французский структурализм.
17. Радикальные отличия структурного метода от других практик работы с текстом (по материалам программной статьи Р. Барта «Структурализм как деятельность»)
18. Понятие «смысловый уровень». Теория уровней. Художественный текст как иерархия уровней
19. Ролан Барт. Структурный анализ сюжетных текстов.
20. Уровень функций.
21. Уровень действий.
22. Уровень повествующего дискурса.
23. "Текст" как новый объект критической семиологии.
24. Дискурс – общая постановка проблемы.
25. Дискурсивный анализ. Выявление логики коммуникативной стратегии, порождаемой текстом. Текст как «язык в действии».
26. Интерсубъективная реальность дискурса – коммуникативное событие между авторским (креативным) и воспринимающими (рецептивным) сознаниями. Коммуникативное «поведение» с двух сторон.
27. Особенности проблемы дискурса в кино
28. Цели, задачи и механизмы анализа, предложенные М. Ямпольским в работе "Дискурс и повествование".
29. О значении изменения стратегии дискурса на материале триптиха А. Германа («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталева, машину!», «Трудно быть богом»)
30. Постструктурализм против структурализма
31. Ключевые фигуры, основные концепции и понятийный аппарат постструктурализма.
32. Жак Деррида. Деконструкция.
33. Деконструкция как критическая практика постструктурализма.  
Принципиальные отличия деконструкции от вариантов традиционной критики
34. Что означает понятие "изобретательность деконструкции"?
35. Расшифруйте тезис Ж. Дерриды о "неизбежной ошибочности любого прочтения текста".
36. Американский вариант деконструкции. Опыт Йельской школы.
37. Психоаналитическая эстетика Жака Лакана
38. Раскройте концепцию "ризоматики" искусства Жюль Делеза и Ференца Гаттари.
39. Р. Барт. Опыт деконструкции или особенности «текстового анализа». Цели и задачи анализа. Совокупность последовательных процедур.
40. Р. Барт «S/Z». Пять кодов для фильтрации текста
41. Герменевитический код и структура герменевитической «фразы»
42. Сема (коннотативное означаемое)
43. Символический код



44. Прозрети́ческий код
45. Культурный код
46. Текст как «стереофоническое пространство, полифония голосов»
47. Юли́я Кристева и опыт "текстового анализа".
48. "Теория интертекстуальности" как способ рецепции текста.  
Категориальный аппарат и основные положения теории
49. «Цитата» - основное понятие теории интертекстуальности
50. «Телесность» текста в контексте теории интертекстуальности
51. Теория интертекстуальности и постмодернистский дискурс.
52. Охарактеризуйте феномен постмодернизма.
53. В чем заключается принципиальное различие традиционной и постмодернистской эстетик?
54. Теории эстетического симулякра Жана Бодрийера
55. Какова связь между постструктурализмом, деконструктивизмом и постмодернизмом?
56. Постмодернизм в кино
57. Что скрывается за термином постпостмодернизм?
58. Что вы знаете о когнитивной киногогерменевтике?
59. Что вы знаете о современной кинофеноменологии?

## Приложение 2.

### Структура и организационно-методические данные дисциплины для заочной формы обучения

Объем дисциплины и виды учебной работы по действующему плану			
Общая трудоемкость дисциплины 4 зач. ед. 144 час.			
1 ЗЕТ равна 36 академическим часам, что равно 27 астрономическим часам			
Вид учебной работы	Количество часов		
	Всего по уч. плану	1 курс	
		зимняя сессия	летняя сессия
<b>Работа с преподавателем (контактные часы):</b>	<b>10</b>		<b>10</b>
Теоретический блок:			
Лекции			
Практический блок:	10		10
Практические и семинарские занятия			
Лабораторные работы (лабораторный практикум)			
Индивидуальная работа			
<b>Самостоятельная работа:</b>	<b>130</b>		<b>130</b>
Теоретический блок:			
Работа с информационными источниками			
Практический блок:			
Контрольная работа			
Курсовая работа			
Создание проект, эссе, реферата и др.			
Формы текущего контроля успеваемости			
Форма промежуточной аттестации	ЗаО 4		ЗаО 4
<b>Всего часов</b>	<b>144</b>		<b>144</b>

### Тематический план дисциплины для заочной формы обучения

Название разделов и тем	Общая трудоемкость (в часах)	Виды учебных занятий			
		Аудиторные занятия, в том числе			
		Лекции	Практические занятия	Лабораторные занятия	Самостоятельная работа
Раздел 1. Анализ стилевой концепции и фильма.	15		1		14
Раздел 2. Структурно –	15		1		14

семиотические подходы в изучении киноискусства.					
Раздел 3. Тартусско-московская семиотическая школа.	15		1		14
Раздел 4. Французский структурализм.	15		1		14
Раздел 5. Проблема дискурса - discourse.	15		1		14
Раздел 6. Теория интертекстуальности и интертекстуальные техники работы с текстом.	15		1		14
Раздел 7. Текстовый анализ. Техники деконструкции	15		1		14
Раздел 8. Подходы в работе с произведениями постмодернистского искусства	15		1		14
Раздел 9. Киногерменевтика.	20		2		18
<b>ИТОГО</b>	<b>140</b>		<b>10</b>		<b>130</b>